

GABRIELE D'ANNUNZIO INSEGUE IL SUO "SUPERUOMO" NELLA PROPRIA ARTE E NELLA PROPRIA VITA

Intervento del prof. Giovanni del Covolo

26 agosto 2013

Alla "morte dell'arte" prospettata dai "padri" dell'800 i "figli" rispondono invocandone la rinascita.

Verso la metà dell'800 la letteratura e l'arte cominciarono a soffrire il successo inarrestabile delle scienze e della tecnica in continuo "progresso" mentre i filosofi individuavano nella "ragione" il merito di esso: sia l'idealismo hegeliano allora dominante sia il positivismo allora nascente celebrarono i funerali della poesia e dell'arte. A questa conclamata decadenza gli artisti e i letterati italiani in parte si rassegnarono e in parte si ribellarono: tra i rassegnati ci fu Giovanni Verga (Catania 1840- 1922), che, da poco trasferito a Milano, la capitale economica della "nuova Italia", scrisse nella prefazione al suo romanzo "Eva" (Milano 1873). "L'arte che per i greci era una civiltà oggi è un "lusso" da scioperati perché la civiltà di oggi è il benessere materiale: viviamo in un'atmosfera di Banche e di Industrie"; tra i protestatari Giuseppe Rovani (Milano 1818- 1874) si pose alla testa degli Scapigliati lombardi che dalle osterie e dai teatri più popolari alzavano la loro contestazione alla società degli affari e del profitto.

Gabriele D'Annunzio (Pescara 1863- Gardone 1938) si distingue nella sua reazione ai celebratori della "morte dell'arte" coinvolgendo esibizionisticamente nell'esaltazione dell'arte la propria vita e perfino il proprio cognome (che all'anagrafe era "Rapagnetta", mentre "D'Annunzio" apparteneva ad uno zio) che ora - accanto- al nome gli consente di presentarsi come l'angelo "Gabriele" che "annunzia" l'avvento del "superuomo", puntando lo sguardo sulle novità che si presentavano nella letteratura francese di fine secolo, in "controcorrente" rispetto alla narrativa dei "naturalisti" che avevano sopravvalutato i condizionamenti biologici e ambientali dei loro personaggi fino a risolverne la "vita" ad adattamento alla cieca "natura". L'esempio narrativo che cercava e voleva "annunziare" glielo fornì il romanzo del 1884 "A rebours" (controcorrente) di Joris Karl Huysmans, che nella prefazione si dichiarava disgustato della moda "naturalista", attenta allo svolgimento meschino della più piatta quotidianità, alla quale egli intendeva opporre le voci delle nuove correnti "simboliste" e "decadenti", delle quali è espressione il protagonista del romanzo - des Esseintes - , nobile rampollo di un'antica famiglia decaduta e degenerata, che ha deciso di costruire per sé una "vita" d'eccezione, e di lasciare Parigi - città abitata ormai solo da gente volgare - per rifugiarsi nella solitudine di un eremo che chiama "thèbaïde raffinée" come luogo carico di stimoli a condurre una vita elevata, offerti dall' "arte" (come i molti libri ivi raccolti - tra i quali spiccano quelli di C.Baudelaire - e i molti quadri - tra i quali quelli di G.Moreau). Sull'esempio di "des Esseintes", D'Annunzio presenta ne "Il piacere" (1889) il suo personaggio "Andrea Sperelli", che ha progettato di costruire la propria vita come l'artista "fa un'opera d'arte", cioè (come teorizza l' "estetica") totalmente estranea alla morale - che invece impone la sottomissione alle leggi del bene e del male- una vita definita "inimitabile", lontanissima dai conformismi della contemporanea società democratica: "Sotto il diluvio democratico odierno, che molte cose belle e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quell'antica nobiltà italiana in cui era tenuta viva una tradizione familiare di "eleganza" e di "arte". A questa classe apparteneva il conte Andrea Sperelli - Fieschi, unico erede di famiglia, giovane

campione di una stirpe di gentiluomini, tutto impregnato di arte. Il padre, cresciuto in mezzo agli estremi splendori della corte borbonica, gli aveva dato questa massima fondamentale. "Bisogna fare la propria vita come si fa un'opera d'arte". Il verbo "fare" è scritto in caratteri topografici "grassetti" per ricondurlo alla pregnanza che esso possedeva nel corrispondente greco "poiein", dal quale il sostantivo "poiesis" donde il nostro "poesia": la "vita" e la "poesia" nel progetto di "Andrea" si consustanziano in un unico programma. Lo stesso nome (da anèr = uomo) contrappone "Andrea" al "gregge democratico" e lo destina al "superomismo", quello che l'autore - nuovo arcangelo "Gabriele" - annunzia, reagendo alla "decadenza" naturalistica, con la sua attesa degli uomini eccezionali in una nuova età di "artisti, poeti, navigatori, santi" quale era stato il "Rinascimento italico", destinato a "risorgere".

Già Leopardi nell' '800, in contrapposizione all' "arido vero" delle scienze e filosofie cartesiane, faceva "risorgere" i propri "Canti" dal Tasso, l'ultimo poeta "rinascimentale".

G. Leopardi (Recanati 1798- Napoli 1837) nel suo "Zibaldone" prese in considerazione lo scritto di F. Schiller "Sulla poesia ingenua e sentimentale" (1796) nel quale l'autore, primo esponente del Romanticismo germanico, distingue la poesia degli "antichi", scaturita con fiduciosa "ingenuità" dalla natura, da quella dei "moderni" nei quali essa può consistere solo nel sentimento o nella "ricordanza" interiorizzata di quell'età "ingenua". Per l'autore dello Zibaldone l'"ingenuità" dei "vetusti divini" ha lasciato le sue tracce nei canti popolari e nelle stesse "parole" del vocabolario degli Italiani, ben diverse dai "termini" di quello dei Francesi, mentre essa permane universalmente nell' "immaginazione" dei fanciulli, per sbiadire fino a scomparire nell'età adulta.

Eppure la "poesia - canto" è continuata non solo nell'immaginazione dei fanciulli ma anche, dopo il Rinascimento, nella storia moderna, sulle tracce di T. Tasso (Sorrento 1544 - Roma, Gianicolo, 1595), che con il "canto" aveva potuto consolare una vita infelice fino alla reclusione per sette anni (1579 - 1586) nell'ospedale- carcere di Sant'Anna a Ferrara (dove era stato collocato in occasione delle nozze di Alfonso d'Este con Margherita Gonzaga, la sorella di quel Vincenzo Gonzaga duca di Mantova che nel 1586 lo avrebbe liberato e ospitato nel suo palazzo). Le "Rime" più liricamente emozionanti Torquato le aveva composte nel chiuso della cella entro la quale visse come in un eremo contemplativo proprio quando cominciava la storia degli uomini moderni, costretti, con l'imporsi dell'"arido vero" della civiltà moderna, a estinguere quel mondo di sogni che comunque continuava ancora ad aleggiare nel recinto delle corti italiane nella poesia de "le donne, i cavalieri, l'armi e gli amori" e nelle carte e nei mappamondi, fomenti dei "felici errori" propri di una "sapienza" non ancora rinchiusa nelle "ferree colonne d'Ercole" delle scienze e filosofie cartesiane e che manteneva aperti gli spazi vasti del cielo e del mare che il Rinascimento aveva per l'ultima volta spalancati: "Nascevi ai dolci sogni intanto, cantor vago dell'arme e degli amori [L. Ariosto - 1774 - 1533 - visse nella corte estense di Ferrara], che in età della nostra assai men trista empierà la vita di felici errori; tua vita era allor [si svolgeva intanto] con gli astri e il mare, ligure ardita prole [Cristoforo Colombo genovese], quand'oltre alle "colonne" ritrovasti [con Angelica figlia del re cataio] il raggio del Sol caduto, e il giorno che nasce allor ch' ai nostri lidi è giunto in fondo. E, rotto di natura ogni contrasto, ignota immensa terra [il "continente nuovo", creduto nel momento della scoperta un Eden dell'orientale Sol Levante] al tuo viaggio fu gloria. Ahi ahì, ma conosciuto il mondo non cresce, anzi si scema, e assai più vasto l'etra sonante e l'alma terra e il mare al fanciullin, che non al saggio, appare. Nostri sogni leggiadri ove son giti? In bando li cacciamo: or che resta? Or, poi che il verde [edenico] è spogliato alle cose, il certo e solo veder

che tutto è vano, altro che il duolo. O Torquato, a noi l'eccelsa tua mente [generatrice dei "canti" di noi moderni] allora, il pianto a te preparava il cielo". (G. Leopardi "Canzone ad A. Mai", 1820). Quello che ci ha lasciato quest'ultimo esponente del Rinascimento (la cui tomba sul Gianicolo il poeta recanatese nella sua permanenza romana quotidianamente visitava trovandone ispirazione ai suoi "Canti") è un "pianto" pieno di "canto", quello che continuò a effondersi nelle "favole pastorali" della corte ferrarese - come il "Pastor fido" del ferrarese G.B. Guarini o l'"Aminta" dello stesso Torquato - o nelle ottave della "Gerusalemme liberata" diventate popolari in Italia (W.Goethe le ascoltò nel 1786 nel canto del gondoliere veneziano che lo trasportava da Rialto al Lido - "Viaggio in Italia" 1831-).

In particolare la "poesia - canto" risuonò nelle opere del cremonese Claudio Monteverdi, composte nella splendida corte mantovana di Vincenzo Gonzaga (il duca di Mantova che aveva liberato il Tasso) soffuse di malinconia e di pianto, soprattutto dopo i felici nove anni vissuti con Claudia Cattaneo, la cantante di corte sposata nel 1599 e morta nel 1608 (e poi sublimata nella scelta celibataria e sacerdotale e nell'attività di organista in San Marco a Venezia). Già nei primi due libri di "madrigali" l'artista cremonese aveva pubblicato pezzi ariosi di ispirazione tassiana e guariniana, ma è nel terzo che i motivi della "Liberata" aumentarono. (come nel ciclo "Vattene pur crudel", con protagonista Armida offesa e smarrita dopo l'abbandono subito da Rinaldo, e nel ciclo "Vivrò fra i miei tormenti" di Tancredi piangente dopo l'involontaria uccisione di Clorinda) con accenti che già preludono alla drammatizzazione dell' "Arianna" del 1608, vissuta come una tragedia personale - pur consolata dalla musica- con la coincidente scomparsa dell'amata Claudia. L'artista, suonatore di viola (dalla quale negli stessi anni proprio a Cremona i liutai - con in testa Andrea Amati- creavano il violino), escogitava intanto tutti i mezzi, inventando per esempio il "tremolo" degli archi per "muovere" gli affetti. E a Mantova nel 1607 rappresentò il suo capolavoro - che è anche il vertice del melodramma italiano - , l'"Orfeo", su libretto del mantovano Alessandro Striggio figlio. Glielo aveva commissionato il duca Vincenzo (dopo aver assistito al primo melodramma, "Euridice", eseguito nel 1600 a Palazzo Pitti a Firenze in occasione delle nozze della cognata Maria de' Medici col re di Francia Enrico IV di Navarra) ma fu curiosamente rappresentato nell'appartamento di Margherita Gonzaga, vedova proprio di quell'Alfonso II d'Este che aveva disposto l'internamento del Tasso in Sant'Anna in occasione delle nozze con lei nel 1579. Il soggetto dell'opera è lo stesso de "La favola di Orfeo" (composta, ancora a Mantova, dal Poliziano nel 1480 per il fidanzamento di una figlia del duca Federico I Gonzaga) con il racconto della morte di Euridice - morsa dal serpente mentre raccoglieva i fiori per la ghirlanda nuziale- , della discesa di Orfeo all'Inferno per piegare la resistenza di Plutone col suono della cetra e del ritorno definitivo di Euridice all'Inferno, dopo che Orfeo contro il patto con Plutone si era voltato a guardarla. Ma il Monteverdi apportò su questa trama, all'inizio e soprattutto alla fine dell'opera, qualche importante cambiamento, sospinto dalle sollecitazioni emotive della musica e del canto: nel Prologo è la "Musica" in persona a vantare i propri effetti negli animi degli uomini e, alla fine (dopo che Silvia aveva recato a Orfeo la notizia della morte di Euridice, confermata come definitiva da Plutone) "Apollo", padre di Orfeo e re delle Muse scese dal cielo degli immortali per dare l'immortalità al figlio che in cielo avrebbe continuato perpetuamente a vedere Euridice e rendere eterna la sua felicità.

Proprio dalla "poesia - canto" del Tasso, sepolto sul Gianicolo, e dalla musica del cremonese sepolto ai Frari di Venezia il Leopardi, pur in un contesto storico e filosofico di radicale pessimismo, alimentò l'ispirazione dei suoi "Canti" e in essi il Rinascimento riaffiorò col nome di "risorgimento". Questa parola il poeta recanatese non la interpretò mai in senso politico - come in

uso nell' '800- ma la radicò costantemente in un passato remoto che si ravviva e rinverdisce in lui nella "ricordanza", quando per un momento sente riaffiorare nel suo cuore la vena lirica dei "canti popolari degli antichi", che "ingenuamente" vivevano in consorzio con gli dei immortali. Un'occasione gliela offrì a Pisa nella primavera del 1828 il "ricordo" dei canti di Teresa Fattorini, l'umile figlia del cocchiere di famiglia Leopardi morta di tisi e risorta nella poesia, che la "rimembra ancor" col nome tassiano e monteverdiano di "Silvia" (la ninfa dell' "Aminta" e dell' "Orfeo"). Il poeta in prima persona parlò allora con lei: "Tu pria che l'erbe inaridisse il verno, da chiuso morbo combattuta e vinta, perivi tenerella"; ma così - le dice- hai evitato il gelo invernale dell'età adulta nella quale i "sogni" sono vietati dall'imporsi dell' "arido vero" delle scienze moderne ("all'apparir del vero, tu misera cadesti: e con la mano fredda "morte" ed una tomba ignuda mostravi di lontano [a noi moderni]". Eppure il tuo canto vibrava "perpetuo" nell'età degli dèi immortali: "Silvia, rimembri ancora quel tempo della tua vita mortale, quando beltà splendea negli occhi tuoi ridenti, e tu, lieta e pensosa, il limitare di gioventù salivi? Sonavan le quiete stanze, le vie d'intorno al tuo perpetuo canto, allor che all'opre femminili intenta sedevi, assai contenta di quel vago avvenir che in mente avevi".

Su tracce del Rinascimento dei "vetusti divini" il canto e la musica di G. Verdi e di R. Wagner conspirarono al "risorgimento" delle due nazioni ancora mancanti in Europa.

A Firenze negli anni del granduca Francesco I de' Medici (padre di Maria - sposa nel 1600 di Enrico IV di Navarra - e di Eleonora sposa nel 1582 di Vincenzo Gonzaga, il liberatore del Tasso al quale nel 1592 il Monteverdi dedicò i suoi tre libri di madrigali pieni di motivi tassiani) si adunava la "Camerata fiorentina" presso il conte di Vernio (Giovanni Bardi - 1534- 1612 - , accademico della Crusca) e, dopo il trasferimento di lui a Roma, presso i suoi due successori Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri. Il programma della "Camerata" era quello di far "rinascere" col "recitar cantando" lo "spirito della musica" - che aveva animato la gloriosa "tragedia" greca- ancora assente dalla rinascita umanistica dei Greci e dei Latini realizzata a Firenze. Tuttavia questa nuova "ricerca dell'antico" aveva finito per spostare l'impegno su qualcosa di "nuovo", sulla forza che "move gli affetti" e che rifiuta di farsi "serva dell'orazione", tanto che nella Camerata si sviluppò una nuova disciplina (il cui principale esponente fu Vincenzo Galilei - 1520 - 1591 - padre del famoso astronomo) destinata a studiare la relazione tra i modi musicali - vocali e strumentali- e lo stato affettivo dell'ascoltatore allo scopo di suscitargli con il modo corrispondente. Nacque così il melodramma, che alla priorità del "recitar" prevista dal cruscante Bardi subordinava questo al "melos", al "cantando": come nell'impresa "rinascimentale" per eccellenza, per "felice errore", il proposito di raggiungere il continente antico era finito con la "scoperta" del nuovo così ora all'inseguimento dei Greci è seguita una creatura nuova, appunto il "melodramma". L' "Euridice" fu la prima opera passata dal "dramma pastorale" al "melo- dramma": rappresentata, come abbiamo notato, nel 1600 a palazzo Pitti per le nozze regali di Maria con Enrico IV, si sviluppò da un testo scritto da O. Rinuccini sul quale la parte musicale, diventata prioritaria, alla quale lavorarono contemporaneamente Jacopo Peri e Giulio Caccini, intonò l'opera alla gioiosa circostanza nuziale, come evidenziano il "prologo" (dove è la "Tragedia" stessa a recitare la parte proponendosi di allontanare dalla scena i dolori e i pianti che le sono familiari per cantare "più dolci affetti") e ancor più il "lieto fine" voluto proprio dalla musica (come dimostra la correzione del testo dello Striggio che nella redazione originale prevedeva l'entrata in scena di un coro di Baccanti pronto a far scempio del musico): il suggerimento di Venere ad Orfeo di usare il canto per piegare il re degli inferi col potere persuasivo della musica e del canto risulta vincente e così alla fine il pastore

Aminta annuncia il ritorno degli sposi - non in cielo come nell'“Orfeo” monteverdiano - nel verde tra i pastori nell'incredulità dei presenti.

Tra i presenti c'erano, con Eleonora la sorella della festeggiata, il marito Vincenzo Gonzaga, liberatore del Tasso dal carcere ferrarese, e probabilmente anche il Monteverdi, l'autore dei tre libri di madrigali ricchi di temi tassiani, al quale Vincenzo commissionò l'“Orfeo”, il capolavoro del bel canto italiano, che figurerà in una pagina fondamentale del romanzo “Il fuoco” di D'Annunzio. Il protagonista del romanzo - “alter ego” dell'autore- progetterà di edificare sul Gianicolo sopra la tomba del Tasso un “teatro - tempio” sacro ad Apollo, e il dio sovrano di tutte le muse che aveva donato al figlio musico l'immortalità nel cielo, nel nome di questa apollinea immortalità, anche al teatro- tempio predestina l'eternità. Sulla “Camerata fiorentina”, che doveva celebrare nel teatro di Apollo sul Gianicolo la sua eternità, si sarebbe storicamente sviluppato a tre secoli di distanza il nostro Risorgimento nazionale, in una sorta di “ricorso della storia” di cui aveva parlato quel G.B. Vico che nella sua “Scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni” - Napoli 1725 - riconosceva nei “corsi e ricorsi” della storia una fase in cui nel popolo si sentono “tutti poeti”. È l'ideale sostenuto e interpretato da Giuseppe Mazzini, quando maturava con l'ideale nazionale l'aspirazione degli italiani a ridare vitalità unitaria allo “spirito della musica” che si era venuto dissipando nella molteplicità delle “arie” locali (così come in letteratura si auspicava quella lingua unitaria della nazione che ancora mancava nella dispersione dei dialetti). L'opportunità si imponeva anche in uno spirito di gara tra “nazioni”, perché la rinascita dello spirito tragico dei Greci era un auspicio allora vivo in Germania la quale, più acutamente dell'Italia - che lo aveva proposto nel '500 con la “Camerata fiorentina” - , proclamava la propria figliolanza dalla Grecia antica il cui “spirito” voleva veder risorgere su testi attinti dalle saghe germaniche mai dimenticate (anche per un malcelato rancore verso la civiltà latina).

La rivalità tra “nazioni” non investì tuttavia i due grandi artisti coetanei - Verdi e Wagner- che in più occasioni manifestarono reciproca ammirazione e proficui stimoli, derivanti proprio dalla diversità del genio personale e nazionale che essi incarnavano (come quando Verdi a Parigi ascoltò qualche opera di Wagner e la commentò con apprezzamenti lusinghieri). G. Verdi (Busseto 1813 – Milano 1901), dopo il decennio degli anni '40 consacrato ai temi del risorgimento politico (“Nabucco” 1842, “Lombardi alla prima crociata” 1843, “Battaglia di Legnano” 1849) e il decennio dei temi più legati all'intimità familiare (nel 1851 l'artista si era trasferito a Sant'Agata con Giuseppina Strepponi, che sposò nel 1859) del “Rigoletto” 1851, del “Trovatore” 1853, della “Traviata” 1853, negli anni '60 avvertì l'urgenza di riformare il teatro musicale e di misurarsi con le novità emergenti in Germania con R. Wagner (Lipsia 1813 - Venezia 1883). L'occasione gliela offrì un giovanissimo talento proveniente dalla Scapigliatura, Arrigo Boito (Padova 1842- Milano 1918), che, giunto nel 1861 - l'anno dell'unità - dalla goliardica Padova a Milano, fu accolto con favore dalla contessa bergamasca Clara Maffei Carrara Spinelli di formazione mazziniana, che aveva aperto a pochi passi da “La Scala” un salotto artistico- musicale- letterario frequentato dagli spiriti più aperti della nazione appena unificata (e tra questi Verdi e Manzoni). Con la lettera di presentazione, stilata personalmente dalla contessa, il Boito poté raggiungere Verdi allora dimorante a Parigi, e lì i due strinsero un solido e durevole sodalizio animato dalla volontà di superamento della dissipazione che l'ariosità melica aveva generato nel melodramma - nonostante la riforma letteraria attuata nel '700 da Apostolo Zeno e Metastasio.

Verdi e Boito a Parigi si aggiornarono sulle novità che apparivano allora in Francia non solo in campo musicale (con Auber, Berlioz, Gounod) ma anche in quello poetico, perché ebbero l'opportunità di compiere incontri molto proficui con C. Baudelaire (1821- 1867) che negli anni '60

rivedeva e correggeva con meticoloso rigore i suoi “Fleures du mal”, la raccolta di poesie nelle quali la figura del “Poeta” campeggia come un “albatro” che, pur consapevole di non essere accolto in terra con la regalità che un tempo gli uomini gli attribuivano, proprio per questo ha riscoperto nell’azzurro del cielo gli spazi della poesia ai quali le sue “grandi ali bianche”, scambiate dai volgari marinai con i loro “utili” remi, lo avevano destinato (“Spesso, per divertirsi, i marinai/ prendono gli albatro, grandi uccelli dei mari,/ indolenti compagni di viaggio delle navi./ L’hanno appena posato sulla tolda/ e già il re dell’azzurro, maldestro e vergognoso/ accanto a sé trascina/ come fossero remi le grandi ali bianche./ Il Poeta è come lui, principe delle nubi/ dove ride degli arcieri, [mentre], esule in terra, le sue ali di gigante non lo lasciano camminare”). Dall’incontro con Baudelaire e con i “poeti maledetti” francesi che lo seguirono il Boito scoperse i grandi spazi umani e divini che paradossalmente proprio la storia moderna per opposizione apriva alla grande poesia che, rifiutando di scendere tra i “marinai” e di adattarsi alla moda corrente degli scrittori naturalisti, finiva per avvicinarsi a quello “spirito della tragedia” che la nostra opera lirica aveva fin dalla Camerata fiorentina “cercato” senza trovarlo. I nuovi poeti del Simbolismo baudelariano avevano mantenuto infatti forti legami con i grandi temi del Bene e del Male, del Paradiso e dell’Inferno, dell’angelo e del diavolo, sui quali le origini della poesia franco- provenzale si radicavano (è significativo il titolo di una delle tante poesie boitiane ispirate a questa temperie simbolista: “Dualismo: “Sono luce ed ombra; angelica farfalla o verme immondo,/ sono caduto, condannato a errar nel mondo,/ o [invece] un demone che sale,/ affaticando l’ale,/ verso un lontano ciel./ Questa è la vita che ci inamora;/ un oscillare eterno/ fra il cielo e l’inferno./ Tale è l’uman, librato/ fra un sogno di peccato,/ e un sogno di virtù” - A.Boito “Poesie” -).

Boito e Verdi, sull’onda dello spirito francese non immemore del manicheismo delle origini, sono ora pronti alla riscoperta della drammaturgia shakespeariana che offrì all’opera musicale i nuovi orizzonti che entrambi cercavano (sui libretti dello scapigliato padovano così nacquero i due ultimi capolavori verdiani, “Otello” - eseguito alla Scala nel 1867 - e “Falstaff” - alla Scala nel 1893 -). La rinnovata cospirazione tra testo e musica, volta a superare le forme chiuse delle “arie” melodiche che avevano sfasciato il melodramma italiano lasciandolo privo delle “condizioni vitali del verso” era la raccomandazione che giungeva dall’esemplare riforma di Wagner, del quale Verdi e Boito poterono ascoltare a Parigi l’esecuzione del “Lohengrin” - evocante la storia sublime del figlio di Parsifal, divenuto il custode del misterioso Graal, la coppa dell’Ultima cena. Nella costruzione sinfonica di Wagner parola (Wort) musica (Ton) gesto (Drama), che nel teatro italiano si erano separati, si saldavano in unità e la melodia navigava sui flutti infiniti dell’armonia, mentre l’orchestra neppure si vede nascosta nel suo “golfo mistico”: nella sala diventata “tempio” l’artista è insieme poeta, musicista e gerofante, così come Eschilo, il massimo tragediografo dei Greci, era stato insieme drammaturgo e sacerdote dell’eleusina Demetra.

R. Wagner aspirava a un proprio teatro-tempio quale era stato quello di Atene dove i Greci del V secolo a.C. celebravano le “Grandi Dionisie”: l’edificazione fu avviata in Alta Franconia, a Bayreuth quando nel 1864 il musicista strinse amicizia con il re Ludwig II di Baviera, mentre l’inaugurazione avvenne nel 1874 per la rappresentazione in quattro giornate dell’ “Anello del nibelungo”. Da tempo Wagner andava elaborando una vasta rappresentazione sul mito del nibelungo, ma concentrò l’opera sul personaggio centrale, “Siegfried” dopo la nascita del figlio - appunto Siegfried- avuto nel 1869 da Cosima Liszt: nel personaggio protagonista egli intendeva rappresentare sia la vita dell’uomo singolo sia la vita dell’uomo in generale, in uno sfondo cosmico coinvolgente con gli uomini anche gli dei e gli elementi, a causa di un’originaria colpa universale, legata all’anello forgiato dal nibelungo con l’oro del Reno e che gli uomini insieme agli dèi

dovevano espiare. Siegfried vi appare come l'eroe puro che, entrato in possesso dell'anello deve espiarne la maledizione ardendo sul fuoco di una pira approntata da Brunilde, la valchiria - amante di lui - che pure si getta nel fuoco purificatore, mentre il Reno straripa e tutto inghiotte insieme all'anello, il cui oro ritorna a quel fiume da cui era prevaricatoriamente provenuto. Questo ritorno alle origini del fuoco e dell'acqua è anche una rinascita entro il ciclo orbitante dell'"eterno ritorno", alluso dallo stesso titolo della tetralogia. Il tema dell'eroe puro con la funzione di purificare gli uomini e il mondo ricompare nei soggetti delle opere composte da Wagner negli ultimi anni trascorsi in Italia: sulla costiera amalfitana terminò l'ultima opera ("Parsi-fal", il "puro folle"), incentrata sul cavaliere del Sacro Graal, diventato - come poi il figlio Lohengrin - il custode della misteriosa coppa, dalla quale la basilica mantovana di Sant'Andrea vanta tradizionalmente il possesso con il patrocinio dei duchi Gonzaga.

Ne "Il fuoco" (1897- 1900) Stelio Effrena progetta di trasfondere l'ispirazione wagneriana dalla rude "Franconia" all'apollineo "Gianicolo".

Le novità comparse nell'opera lirica dell' '800 sia in Italia che in Germania - con gli spazi sovrumani che esse avevano dilatato - non potevano non coinvolgere il D'Annunzio "superuomo", che in Francia aveva anche lui conosciuto, dopo le opere di Huysmans, quelle di Baudelaire e di Wagner, e che negli anni '90 aveva letto con fervore iniziatico gli scritti di F.Nietzsche. Furono questi scritti a convincerlo che doveva essere lui il nuovo Wagner italiano, destinato dal fato a far risorgere in Italia - e precisamente sul colle romano dove fu sepolto il Tasso e dove Cristina di Svevia aveva raccolto nel '600 i "poeti - pastori" d'Italia in un tempio - teatro dotato di quei caratteri di universalità latina che al Bayreuth nazionalista mancavano. Le due città italiane nelle quali D'Annunzio maturò il suo ambizioso progetto sono Mantova e Venezia. A Mantova, nel Palazzo ducale, Claudio Monteverdi aveva rappresentato i suoi capolavori nel nome di quell'Apollo che portò in cielo il canto di Orfeo citaredo rendendolo immortale e Mantova sarà scelta dallo scrittore "superuomo" per ambientare il suo ultimo romanzo ("Forse che sì forse che no" - 1910 -) il cui titolo allude all'impresa superomistica del protagonista Paolo Tarsis che aveva deciso di rischiare la vita in una trasvolata - poi fortunata - sul velivolo da lui chiamato "grande airone" tra il continente e la Sardegna, ma l'espressione è ripresa pari pari dal "motto - impresa" che accompagnava lo stemma araldico di Vincenzo Gonzaga - duca committente del Monteverdi - che più volte si era recato in Ungheria come condottiero dell'esercito cristiano contro i Turchi e che di fronte al rischio del non ritorno ("forse che no") portava con sé come oggetto apotropaico la coppa del sangue di Gesù conservata nella basilica mantovana di cui era patrono.

L'altra città scelta dallo scrittore abruzzese per attizzare il "fuoco" del suo progetto è Venezia, scelta da Wagner per dimora nei suoi ultimi anni - trascorsi nel rinascimentale palazzo Vendramin sul Canal grande - e nella quale l'artista morì nel 1883 (cinque mesi dopo la rappresentazione del "Parsifal" al Bayreuth - dove poi fu sepolto -). E a Venezia il protagonista del romanzo, Stelio Effrena, si propone come "Maestro del fuoco", capace con la sua studiata parola (Wort) di dare coerenza e armonia a un'opera dalle dimensioni - dell'Inferno e del Paradiso, della vita e della morte, degli dèi e degli elementi primordiali - che avevano dilatato su spazi nuovi le opere dell'ultimo Verdi - con il Boito librettista - e quelle di Wagner - dall'"Anello" al "Parsifal". La trasmutazione dell'ispirazione wagneriana nel cuore di Stelio è rappresentata in una pagina centrale del romanzo, ambientata proprio a Venezia durante una traversata in vaporetto del Canal grande alla quale parteciparono, con Wagner, Cosima e Franz Liszt, Stelio con il suo inseparabile "dottor mistico", Daniele Glauro: ad un improvviso malore che aveva sorpreso il maestro tedesco,

toccò di sostenerlo tra le sue braccia - e così raccogliene il respiro- all'italico Stelio in un'immagine che, su suggestioni provenienti dal Parsifal e dal Lohengrin ma anche dalla vita di Vincenzo Gonzaga, ricorda l'avvenimento evangelico di Giovanni evangelista, il "discepolo amato" quando ascoltò i palpiti del cuore del Messia nell'Ultima cena (da "Il fuoco" in "Prose di romanzi" Milano Mondadori 1942 pagg. 706 - 711).

La vicenda del romanzo comincia nel Palazzo ducale di Venezia, sullo sfondo "rosso fuoco" dei tramonti di Venezia, accesi nei colori di Tiziano: in una sala del palazzo Stelio esprime i suoi propositi con parole animate da un "fuoco" misterioso, che porta in visibilio gli astanti e tra questi la Foscarina (nella quale l'autore proietta la propria amante, Eleonora Duse), estatica ammiratrice del genio di lui, fino a decidere di scomparire dalla sua vita per non ingombrarne la creatività: "attendendo ognuno da quell'infaticabile ricercatore di perfezioni un discorso laboriosamente composto, i devoti assistevano con commozione profonda a quella prova audace. Le parole dell'oratore fluivano senza impedimento e gli ascoltatori sentivano sotto quella fluidità armoniosa la tensione che tormentava quello spirito e ne erano presi" (da "Prose di romanzi" cit.). Poi gli amici adunati nell'eletto cenacolo come in una risorta "Camerata fiorentina" rediviva prendono la parola per dare corpo al progetto di fondare un teatro- tempio, che in competizione con quello da poco inaugurato a Bayreuth doveva sorgere in terra italica, e deciderne le caratteristiche e il luogo: "Il drama non può esser se non un rito - sentenziò il "dottor mistico" Daniele Glauro. Bisogna che la rappresentazione sia resa solenne come una cerimonia comprendendo essa i due elementi costitutivi di ogni culto: la persona vivente, in cui s'incarna sulla scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; e poi la presenza della moltitudine muta nei templi". "Bayreuth" - interruppe il principe Hoditz - "No; il Gianicolo - gridò Stelio uscendo all'improvviso dal suo silenzio vertiginoso- un colle romano, non il legno o il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di "marmo". "Non ammirate l'opera di Riccardo Wagner? - gli chiese risentita Donatella Arvale?" "L'opera di Wagner - egli rispose- è fondata sullo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale: la sua riforma ha qualche analogia con quella [nazionalista, antimediterranea e antiromana] tentata da Lutero. Il suo dramma è il fiore supremo del genio di quella stirpe. Se voi immaginate la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri sventi, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire. Io annunzio l'avvento d'un arte novella o rinnovellata che continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta [rinnovellata da un "fuoco" ben diverso da quello che bruciò Sigfrido, un fuoco ideale]. Io mi glorio di essere latino". "Ma anch'egli, Riccardo Wagner, sviluppando il filo delle sue teorie, parte dai Greci - disse Baldassarre Stampa, reduce da Bayreuth" . "Filo ineguale e confuso - rispose il maestro- ; nulla di più lontano dall'"Orestide" [la trilogia - Agamennone, Coefore, Eumenidi - vincitrice alle "Grandi Dionisie" del 458 a.C.] quanto la tetralogia dell' "Anello". Penetrarono assai più profondamente l'essenza della tragedia greca i Fiorentini di Casa Bardi; omaggio alla Camerata del Conte del Vernio! Quando mai vi fu al mondo un focolare più fervido e crepitante? Essi cercavano nell'antichità greca lo spirito della vita, manifestandolo con tutte le arti, tutte le nove muse di Apollo: la capellatura fulva di Iacopo Peri fiammeggiava nel canto e Giulio Caccini insegnava che all'eccellenza del canto servono tutte le arti e l'ingegno umano ha trovato tutti i mezzi per lusingare ogni sentimento umano più nobile e piacevole. Non basta?" [Mancava, accanto alla celebrazione della Camerata fiorentina qui esaltata da Stelio, il riconoscimento degli sviluppi della Roma barocca e della Mantova ducale]. "Il Bernini - disse Francesco di Lizo - fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò". "Non basta ancora - disse Antonio della Bella -, bisogna

glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno di un pellegrinaggio: il divino Claudio Monteverdi". "Egli compì l'opera sua amando e soffrendo, con la sua fede e col suo genio - disse la Foscarina come assorta nella visione di quella vita dolorosa e coraggiosa, vita che aveva nutrito del più caldo sangue le creature della sua arte" - "Parlateci di lui, Effrena!" Stelio vibrò come se ella lo avesse toccato all'improvviso. Ancora una volta la virtù espressiva di quella bocca [come "Maestro del fuoco"] evocò da una infinita profondità una figura ideale che risorse come da un sepolcro dinanzi agli occhi assumendo il colore e il soffio dell'esistenza. L'antico suonatore di viola, vedovo e triste come Orfeo della sua favola apparve nel cenacolo [dai vicini Frari]. Fu un'apparizione di "fuoco" assai più fiera e più abbagliante di quella che aveva acceso il bacino di San Marco: una infiammata forza di vita espulsa dall'imo grembo di natura, una luce erotta da un cielo interiore, un inaudito verbo emerso dal silenzio originario a esprimere quel che v'è di indicibile nel cuore. "Chi potrebbe parlare di lui? - disse Stelio guardando la Foscarina mentre lo spirito di bellezza si manifestava il lei [ora la "presenza" non è più di Monteverdi dai Frari, ma della sua creatura, Arianna, che sembra rivivere nella carne Foscarina] "Arianna!", ma ella [Foscarina invocata da Stelio col nome di Arianna] senza parlare uscì; s'udì il fruscio della sua veste, il suono lieve del suo passo, e poi il suono del cembalo, mentre tutti erano muti e tesi: un silenzio musicale occupava il posto rimasto vuoto [abs-ente] nel cenacolo. Arianna piangeva: "che volete che mi conforti in così gran martire? Lasciatemi morire" [dal lamento di "Arianna abbandonata"]. La voce poi tacque, Foscarina [Arianna] non riapparve; l'"aria" di Claudio Monteverdi [che l'aveva fatta "presente"] si compose. D'un tratto le anime furono rapite come dall'aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al "fuoco" ("Il fuoco" da "Prose di romanzi" cit. pag. 650- 653).

Le "parole" di Stelio ("parlaci di Lui, Effrena!"), erompendo nel cenacolo veneziano, hanno squarciato le porte degli inferi - donde Claudio Monteverdi si è fatto "presenza" - e hanno spalancato gli spazi dei "superi" dove Foscarina- Arianna ha fatto salire i cuori degli astanti fino alla "sfera del fuoco". È questa un' esplicita citazione dantesca: il romanzo dannunziano intende a questo punto assumere le dimensioni visionarie della "Divina Commedia" ormai accolta dall'opera lirica, riformata nel sodalizio Verdi- Boito. L'aquila fulminea che irrompe nel vertiginoso silenzio del cenacolo è quella che Dante aveva visto ad occhi chiusi "nel sogno" della prima notte trascorsa nel Purgatorio e poi "ad occhi aperti" quando il poeta in Paradiso attraversava fisicamente la "sfera del fuoco" sperimentando in sé l'avvenimento capitato al mitico Glauco (il pescatore della Beozia che, avendo visto saltare di nuovo in mare pieni di vita i pesci da lui presi, dopo che avevano mangiato una particolare erba, volle assaggiarla anche lui e si trovò "trasumanato" in dio marino). "In sogno" mi pareva veder sospesa/ un'aguglia nel ciel con penne d'oro,/ con l'ali aperte e a calare intesa./ Poi mi pareva che terribil come folgor discendesse,/ e me rapisse suso infino al foco./ Ivi pareva che ella e io ardesse" (Pg. IX, 19- 26). [Poi raggiunta la "sfera del fuoco"] "Beatrice tutta ne l'etterne rote/ fissa con li occhi stava; e io in lei/ le luci fissi. Nel suo aspetto tal dentro mi fei,/ qual si fè Glauco nel gustar de l'erba/ che il fè consorto in mar de li altri dèi./ "Trasumanar" significar per verba/ non si poria; però l'esempio basti/ a cui esperienza grazia serba./ Parvemi tanto allor del cielo acceso/ de la fiamma del sol che lago non fece/ alcun tanto disteso" (Pd. I, 64- 81).

Quel che si è avverato in Paradiso, con l'aquila diventata Beatrice e con Dante che vive l'esperienza di Glauco "trasumanato", lo realizzano ora le parole di Stelio che, evocate dal vertiginoso silenzio musicale nel quale rivive quella musica di Monteverdi che già ha donato a Orfeo l'immortalità nei cieli, ora rendono "presente" Arianna nella Foscarina. Eppure la

consustanzialità tra queste due figure femminili non è duratura perché Foscarina ha ormai deciso di lasciare Stelio, ripetendo il suo "lasciatemi morire" del "lamento" di "Arianna" (l'opera di Monteverdi fu rappresentata su libretto del Rinuccini nel 1609 con un "lamento" - poi ripreso in polifonia dallo stesso musicista più che come "lamento" di Arianna, abbandonata da Teseo sullo scoglio, quale "lamentazione" biblica di Claudio per la recente morte della sposa). Stelio a questo punto non interpreta più il ruolo di "superuomo" che il "D'Annunzio" con l'augurio significato dal suo stesso nome si era attribuito ed ora l'Autore, per riprenderlo, deve cavalcare altre strade.

Il nuovo secolo indica al "superuomo" le nuove rotte: "Maia-laus vitae"

Dopo la scomparsa della Foscarina, Stelio visse l'esperienza decadentista della "morte a Venezia" visitando il vicino territorio nel quale erano state edificate dalle famiglie venete tra il '500 e il '700 le celebri ville, ora in avanzato degrado a specchio della decadenza della società nobiliare che le abitava. Un'escursione in carrozza sulle rive del Brenta offre alla coppia ormai in crisi uno spettacolo di disfacimento mortale: "La campagna si distendeva intorno a loro silenziosa come se gli abitatori l'avessero disertata da secoli. Solo il "Passato" regnava ed essi erano come due moribondi e Stelio perdeva il calore nelle sue vene come se camminasse in un vento gelido, sentiva il suo cuore agghiacciarsi. Per la scolorita riviera, come i Mani d'una gente scomparsa, le statue passavano e passavano" (da "Prose di romanzi", cit. pagg. 763- 781). Ma nella svolta del nuovo secolo lo scrittore ridà vita al "superuomo" sconfitto (in "Maia", la prima raccolta poetica del ciclo delle Pleiadi, pubblicata nel 1903), invocando "Erme" (Mercurio), l'alato messaggero di Giove, ora patrono dei mercanti e della finanza con i suoi flussi di denaro. Quel poeta che aveva finora disprezzato le banche, le imprese industriali e commerciali come espressione di una società moderna sorda all'arte e allo stile propri invece della società aristocratica, ora riconosce in essa la piattaforma capace di rilanciare il "superuomo": "o Erme, i tuoi mercatori ingegnosi son fatti duci di genti, che scrollano sul flutto dell'oro le sorti dei regni. O macchinatore [Mercurio inventò la prima "macchina", la cetra, barattata con Apollo che gli diede in cambio il caduceo], una stirpe [di macchine] di ferro, una sorta di schiavi, una moltitudine di Giganti impigri obbedisce ai fanciulli e alle femmine [i giganteschi macchinari compiono essi la fatica operaia del passato]. E i massi dalle rupi, che il ciclope scagliò contro Ulisse, invisibile pugno [un "braccio meccanico" lo] solleva e precipita in ritmo, come il fanciullo manda e ribatte, per gioco, volubile palla".

E così con "Maia" il D'Annunzio, dopo il decadentismo di fine '800, anticipa l'unica vera avanguardia letteraria italiana di inizio secolo, il "Futurismo" di F.T. Marinetti con la nuova celebrazione della "civiltà delle macchine" che con la loro forza realizza la base sulla quale il "superuomo" può di nuovo esprimere la sua "volontà di potenza": con le ali dei nuovi velivoli egli può coprire gli spazi del cielo, della terra e del mare come già Erme - Mercurio con le ali di messaggero olimpico o come Ulisse con i "remi fatti ali al folle volo". Nel "Manifesto del Futurismo" (1909) Marinetti scrive: "Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di tubi è più bella della Vittoria di Samotracia. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita". Ma, in Gabriele l'"annunzio" era quello di un "uomo-super", che doveva attuare i miti dei "vetusti divini", che nella realtà erano aspiranti all'immortalità perché comunque "mortali": l'"Ulisse dantesco" al quale il poeta abruzzese dedica "Maia" era l'uomo che "dei remi fece ali al folle volo" per non negarsi l'esperienza dell' "attimo immenso" - F. Nietzsche - ("a questa tanto picciola vigilia/de' nostri sensi non vogliate negar l'esperienza" - If. XXVI, 115- 116-), così come Paolo Tarsis non volle negarsi l'esperienza dell' "attimo immenso" nell'impresa aerea arrischiata tra la vita e la

morte (“forse che sì forse che no”) servendosi di un velivolo al quale diede il nome mitico di “grande airone”. Invece “l’uomo che tiene il volante” in orbita sul globo non è più un “uomo” che invoca da Ermete l’immortalità perché di essa egli già fruisce, gestendo la velocità che ha annullato lo spazio e il tempo della fisica newtoniana: nella parola “Fu-Turis-Mo” l’autore intende annullare con i miti antichi anche il proprio nome e cognome comprendendovi le lettere iniziali “Filippo Tommaso Marinetti”, mentre nel romanzo “Mafarka” del 1910 il protagonista, nel quale l’autore si identifica, è un “uccello invincibile e gigantesco con grandi ali flessibili fatte per abbracciare le stelle”, una “macchina” tutta assemblata con protesi prodotte dalla tecnica industriale moderna, dunque con pezzi indefinitamente trapiantati e intercambiati. Vivendo in una “seconda natura” quella delle macchine, il personaggio marinettiano può ridersene del “folle volo” di Ulisse che per questa sognata impresa aveva trasformato in “ali” i “remi”, può ridersene del “grande airone” sul quale ha rischiato la vita Paolo Tarsis, può ridersene delle “bianche ali” dell’albatro baudelariano - come ridevano i “marinai” confondendole con i loro “remi” - , perché essi realizzavano miti e sogni di uomini che vivevano nelle cadenze temporali della “natura”, mentre “Mafarka” nella sua “seconda natura” esclusivamente meccanica e materiale ha annullato ogni tratto di umanesimo e di spiritualità.

Il “superuomo” ricompare in “Alcyone” (1903) come “dio Pan” per inverare i miti delle “stirpi canore”.

Il D’Annunzio pur conservando il ruolo di superuomo, “annunziato” come proprio programma di vita fin dal 1894, con le poesie di “Alcyone” - un altro gruppo di poesie del ciclo delle “Pleiadi” - vuole concedersi una “tregua” (titolo della prima poesia della raccolta) durante una vacanza estiva trascorsa sulle coste della Versilia nei primi anni del nuovo secolo, avvicinando la propria immagine a un dio minore, “Pan”, il mitico dio della vegetazione, consustanziato con la “prima natura”, quella irrisa dai futuristi, artefici della “seconda”. Uno dei mitici personaggi col quale egli volle panicamente identificarsi, con una intensità ben più coinvolgente di quella “estetica” vissuta in Andrea Sperelli e di quella “ispirata” dalla forza della parola e del vertiginoso silenzio musicale di Stelio Effrena, è Glauco già citato da Dante al passaggio della “sfera di fuoco” e ricordato con esplicito riferimento al sogno dantesco, nel romanzo “Il fuoco”. Quello che però nel romanzo aveva le caratteristiche della “visione” - suscitata dalle parole e dai silenzi propri della musica - destinata a estinguersi con la scomparsa di “Arianna- Foscari” ora si invera per l’eternità nel saluto “Terra vale” - il saluto latino che funge da titolo della poesia - con il quale l’uomo diventato “consorto in mar degli altri dèi” si congeda dalla “terra” - dove i mortali vivono un tempo segnato dalle scadenze biologiche delle creature soggette alla rete alimentare - , per calarsi negli “intorti gorghi” marini floridi di alghe, seguendo la “sfera del fuoco” che dal cielo si è inabissata nel mare: “Tutto il Cielo precipita nel Mare./ S’intenebrano i liti e nubi opache sul limite marino/ alzano mura di basalte./ Solo - tra le due notti- il Mar risplende./ Presa e costretta negli intorti gorghi,/ come una preda pallida, è la luce./ La tempesta ha divelto con furore/ i pascoli nettunì [le alghe delle valli marine] dalle salse/ valli. Alghe livide fanno alla foce ingombro,/ natante prato [di quell’“erba” che chi la mangerà non morirà e dunque estranea alla rete alimentare dei mortali] cui nessuna greggia/ morderà, calcherà nessun pastore./ Ma virtù [misteriosa] si cela forse nelle fibre/ sterili, che trasmuta il petto umano./ O mito del mortale fatto nume/ cerulo, rinovellati del mio desiderio del flutto in faticato!/ Tutto il Cielo partecipa nel Mare./ Preda [del Mare] è la luce dei viventi gorghi,/ “immolata” per l’eternità”. Felice immolazione di “morte e risurrezione” che riporta alla paganismà di Pan sia il rito della consacrazione del pane eucaristico sia l’esperienza di Dante che aveva vissuto in sé la “trasumazione” di Glauco, quando, attraversando la “sfera del

fuoco”, aveva visto “tanto cielo acceso/ de la fiamma del sol che lago non fece alcun tanto disteso”. L’evento, che in Dante pellegrino si era attuato per virtù della “grazia” divina - rappresentata da una “Beatrice- aquila” capace di sostenere con gli occhi aperti la luce del Sole - , ora in D’Annunzio panico si realizza per la forza delle parole che hanno ritrovato nel suono la musica delle “stirpi canore”, quando gli uomini vivevano in comunione con gli dei immortali e non soffrivano l’angoscia del tempo della mortalità. Non si tratta dell’immortalità artificiosa garantita all’ “uomo futurista” dalla “seconda natura”, ma di quella serenità vissuta secondo Nietzsche - nello spirito della musica apollineo- dionisiaco- dall’umanità preistorica che al lineare “tempo corrente” proprio della storia opponeva l’ “eterno ritorno” vissuto dall’Uber-Mensch nei suoi “attimi immensi”. Mentre poi gli uomini per placare l’angoscia della mortalità avrebbero inventato secondo Nietzsche un “rimedio peggiore della malattia” e cioè la filosofia che con la metafisica oppone l’ “Essere” al “Divenire”, il “D’Annunzio panico” oppone con Alcione il suo “rimedio”, riproponendo la “poesia” delle antichissime “stirpi canore”, le cui parole erano consustanziali con la natura e con la divinità, nel volubile incanto del cosmo e delle stagioni: “I miei carmi sono prole delle foreste, altri dell’onde, altri delle arene, altri del Sole, altri del vento. Le mie parole sono profonde “come le radici terrene, altre serene “come” i firmamenti, fervide “come” le vene degli adolescenti, vergini “come” calici appena schiusi, notturne “come” le rugiade dei cieli, pieghevoli “come” i teli che tra due steli tessono il ragnò”. Il “come” nella poetica alcionia non appartiene alla categoria delle “similitudini” ossia delle “apparenze” come nella letteratura classica, perché il D’Annunzio panico, risalendo alle “stirpi canore”, ha ritrovato l’assoluta aderenza tra le parole e le cose, ponendosi in “contro corrente” sia con la filosofia moderna - che con Kant limitava la conoscenza ai “fenomeni” e riteneva impossibile raggiungere l’ “essere” profondo “noumenico” delle cose - sia con la scienza moderna chiusa nei limiti delle aride misure della “res extensa” cartesiana.

La poesia alcionia vuole dunque proporsi come risposta a coloro che da un secolo predicavano incombente la “morte dell’arte e della poesia”. A questi profeti di malaugurio già il nostro Leopardi aveva opposto il “risorgimento” di quel canto popolare degli antichi che, se non poteva più godere di quella “divina” ingenuità che esso possedeva prima che finisse il Rinascimento, prometteva di durare, sull’esempio del grande sepolto del Gianicolo (il colle sul quale il “Maestro del fuoco” vagheggiava la rinascita della “Camerata fiorentina”): “I nostri sogni leggiadri in bando li cacciammo: or che resta, poi che il “verde” è spogliato alle cose. O Torquato, a noi l’eccelsa tua mente allora, il pianto a te preparava il cielo”. Ora quella “poesia ingenua” che secondo F. Schiller (1796) doveva essere irrecuperabile nella storia moderna, sulla scossa del vitalismo neorinascimentale di F. Nietzsche ha ritrovato sorprendenti orizzonti tra i poeti del ‘900. Con la ritrovata “poesia ingenua” delle “stirpi canore” D’Annunzio non ha dunque rinunciato a presentare sé stesso come “superuomo”, nonostante la “tregua” programmata nell’estate versiliana, anzi ha trovato con Pan quell’antidoto alla “malattia mortale” che Nietzsche attribuiva al suo Uber-Mensch. Con la differenza che, mentre il tedesco poneva l’accento sull’individualità del “superuomo”, il poeta latino della fase panica, memore delle età vichiane “ricorrenti nelle nazioni” dei “tutti poeti e cantori” e del rilancio del “risorgimento nazionale”, estese l’attributo divinamente superomistico alla corallità delle “stirpi canore”.